

Arte cartográfica

Maciej Rozalski¹

279

Desde 2015, o autor deste texto é professor de artes cênicas do Centro Universitário Federal de Cultura, Línguas e Tecnologias Aplicadas CECULT UFRB, localizado no Recôncavo Baiano, rico em fenômenos culturais tradicionais afro-brasileiros. Um dos aspectos importantes do Centro é o paradigma interdisciplinar que cria o diálogo necessário entre as diferentes áreas de pesquisa, arte e vida da comunidade tradicional do Recôncavo. Desde o início da existência do Centro, as práticas pedagógicas foram compreendidas como espaço de encontro, troca e transformação possível. No meu caso, semestres individuais dedicados a componentes como “Laboratório de Som e Movimento”, “Arte Corporal” ou “Cultura e Linguagens do Cena” aprofundaram a ligação entre as práticas corporais como lugar de discurso, lugar de encontro, mas acima de tudo, um lugar de transformação e emancipação social no plano arte-educativo.

No processo de formação do método arte-educação no trabalho com comunidades e estudantes afro-brasileiros, o conceito de decolonialidade (Mignolo, 2008) foi um começo importante. Levou-se em conta o as formas diferentes de pensar, o contexto e lugar de fala dos representantes das comunidades envolvidas no processo de pesquisa e quebrou-se a rígida divisão entre sujeito e objeto de pesquisa. Conforme afirmado por Grada Kilomba (2019), a inclusão no processo de pesquisa d’o lugar de fala das comunidades subalternizadas é uma chave deste processo. Esta perspectiva propõe a implementação da arte e da educação baseadas na troca, em vez de um paradigma de recolha e transmissão de dados. Esta proposta de estudos pós-coloniais e decoloniais, que leva em conta a comunidade como entidade que se analisa num processo dinâmico de formação e transformação, opõe-

¹ Antropólogo e artista na área das artes cênicas. Professor Adjunto no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas – CECULT, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB. Doutor em Antropologia e Teoria de Arte pelo Instituto de Arte, Academia das Ciências da Polônia (2010).

se à tradicional divisão em sujeito e objeto da pesquisa. O ponto-chave desta proposta centra-se na definição e no condicionamento do lugar a partir d'o lugar de fala como ponto de partida central para a criação de uma comunidade de aprendizagem que pode também cooperar no processo de criação artística. A descentralização do conhecimento redefine os princípios e limites da própria *epistemé* e *poiesis*, propondo a estruturação do raciocínio, dos métodos científicos e criativos, incluindo no seu âmbito símbolos e cosmologias não ocidentais. (Mignolo, 2008, p.287)

Então, iniciando uma busca pela metodologia adequada, comecei a procurar um método que levasse em conta o ponto de vista individual e a mudança contínua do contexto como fator incluído na própria metodologia do processo criativo. A proposta de Suely Rolnik de cartografia como ferramenta de pesquisa e estética foi extremamente eficaz para se aproximar da heterogeneidade de experiências, tanto durante as aulas universitárias quanto nos projetos realizados pelo grupo de pesquisa “Dramaturgias em trânsito”. Opor-se-ia a um mapa, entendido como uma representação objetiva e calculada de um lugar. A cartografia é um processo subjetivo de notação que muda dependendo da localização do observador (Rolnik, 2011). O processo de escrita/esboço em si é importante. Este processo de mudança dinâmica torna-se uma documentação da própria experiência, que é heterogênea, contraditória e composta por muitos elementos. Só que estar em movimento é o maior valor da cartografia. Ele constantemente define sua própria identidade a partir de mudança do próprio observador.

Entendi que o trabalho artístico não pode unificar-se. A verdadeira liberdade é frágil. Nasce numa comunidade de treinamento. A formação dela deve ter em conta os contextos e pontos de vista individuais. Se perdermos pelo menos uma voz individual para “questões formais ou substantivas mais importantes”, caímos na armadilha da homogeneização e, conseqüentemente, da subalternização. O que foi novo para mim foi aprender a negociar o espaço de pesquisa mútua e do esforço criativo.



281



O “Cortejo performático” CECULT UFRB nas ruas de Santo Amaro, coordenação Maciej Rozalski. Foto: Acervo pessoal

O corpo na diáspora

282

O principal problema que enfrentei foi a diferença na compreensão da corporeidade, da memória corporal e das funções corporais no processo de comunicação. O que eu poderia aprender sobre o corpo e minha própria expressão em um lugar onde a corporalidade do samba de roda, da capoeira e do candomblé domina a vida cotidiana e é a portadora básica da memória comunitária e da resistência decolonial? O desafio da prática proposta no Recôncavo foi, desde o início, um diálogo com a cultura tradicional da região, na qual a corporeidade e suas técnicas ocupam lugar dominante como forma de comunicação e continuidade da tradição. O corpo na diáspora afro-brasileira tem seu contexto específico e técnicas desenvolvidas próprias. Robert Farris Thompson, no livro *Flash of the Spirit* (2011), mostra como o movimento das técnicas corporais entre a África e as Américas criou uma "cultura corporal" afro-atlântica específica, cuja função mais importante era a preservação da tradição perseguida e da resistência anticolonial. A pesquisadora Luciane Ramos Silva (2018) também escreve sobre essas extensas funções de comunicação corporal nas tradições das diásporas afro-atlânticas no texto "Gesto Decolonial". É importante mencionar que as técnicas corporais sempre foram um veículo de comunicação cultural e de identificação com a comunidade nas culturas afro-americanas, mas também uma expressão de resistência contracolonial. Na sua obra, Ramos Silva analisa vários conceitos do corpo "orientado para o contexto africano" (afro-orientado) como veículo de oposição decolonial e de autoidentificação. As variedades afro-brasileiras de dança, teatro ou artes marciais carregam uma rica bagagem de comunicação simbólica. Os sistemas de codificação da dança e de outras artes cênicas são extremamente extensos. Apesar da importante função da explosão da energia do axé nesse processo, de alguma forma unindo e libertando os participantes da dança, o próprio momento de encontro e improvisação de corpos em diálogo é altamente codificado e sujeito a restrições.



O evento “Presenças marcantes” CECULT UFRB organizado pelo grupo de pesquisa “Dramaturgias em trânsito, 2019. Foto: Acervo pessoal

283

"Memória Corporal"

Foi esta reflexão sobre alteridade das narrativas culturais em todas suas diferenças, e conseqüentemente, sobre a memória cultural que me levou à parte mais importante do método descrito. O que une a comunidade diaspórica é a memória partilhada. Trata-se da memória individual, que no nível afetivo cria uma comunidade de identificação. Assim, a memória individual combina perfeitamente com as experiências dos outros, co-criando a memória coletiva. A vida cotidiana é interferida e presente todos os dias pela memória dos antepassados, que é cultivada como parte das práticas rituais das casas de candomblé, do samba de roda, das rodas de capoeira e de outros fenômenos integradores da cultura afro-brasileira.

Como mencionei, o corpo na diáspora tem funções específicas. É portador de significados, de autoidentificação grupal e de resistência decolonial. O corpo desfruta de festas públicas que, geralmente, têm implicações sociais e políticas e, muitas vezes, se torna o centro de atividades rituais e de transmissão da tradição. É importante notar que quase

não existem divisões entre estas funções. Muitos exemplos de encontros de samba de roda são eventos públicos em que a presença de elementos rituais é óbvia para os participantes. A cultura diaspórica é interseccional (hooks, 2013). Esse conceito põe em questão uma das teses básicas sobre a divisão entre práticas corporais cotidianas e não cotidianas. O corpo cotidiano já é um corpo ritual, e um ritual sem seus elementos lúdicos e sociais perde seu poder.

O que todas essas experiências têm em comum é a memória que está embutida no corpo. A relação entre corpo e memória também é uma das categorias básicas do teatro físico e no método cartográfico. Trata-se de uma proposta de transferência do “eu” e da história individual no contexto local do corpo em vida (Barba, 2012), como tema e meio de atualização das narrativas dramáticas. Metodologias afetivas como a cartografia ou a escrita performativa, são baseadas na adoção do material biográfico como processo criativo central e na valorização dessas identidades.

284

Sou ator de teatro físico polonês. Quando me mudei para o Brasil, tive sorte de ter o contato com o grupo de teatro Lume, que trabalha em uma interpretação própria da memória corporal. É um mosaico das pequenas memórias cotidianas, dançadas e tocadas no processo de confissão pessoal do cotidiano em palco, que, pela sua simplicidade, conduz a uma profunda experiência de comunidade no teatro. Lume, as cartografias e os fazeres comunitários - cada uma dessas áreas distantes do teatro e da vida cotidiana busca respostas próprias com base em diferenças e contextos específicos. Porém, todos utilizam práticas e experiências inspiradas no conceito de “memória corporal”. Buscando uma síntese dessas técnicas, desenvolvi minha própria metodologia para aulas de “Artes do corpo” realizadas com alunos e comunidades do Recôncavo Bahia no CECULT / UFRB.

Durante sete anos de trabalho no CECULT / UFRB, muitos projetos foram implementados com base na arte corporal cênica, na cartografia e nas experiências e tradições individuais das comunidades locais.

